我国民间音乐中的旋宫转调

蒋小风

我国各族劳动人民在长期的音乐实践中创造了极为丰富的旋宫转调手法及旋宫转调的理论。旋宫、借宫、隔凡、借字、压上、双借、三借、犯苦、甜平、败调、变手调、还相为宫、旋相为宫、改弦换调、转弦变调、慢宫为角、紧角为宫、去工添凡等音乐术语都是我国各族劳动人民在长期音乐实践中创造的。其中有些已经载入了民间和古典音乐的理论著作。如:《礼记·礼运篇》中有“五声，六律，十二管还相为宫”的旋宫理论。《乐书要录》中关于“旋相为宫”的理论有这样的论述:“夫旋相为宫举其一偶耳，若穷论声意亦当旋相为商，旋(相)为角。余声亦尔，故一律得其七声。”《隋书·音乐志》中也有关于旋宫转调的记载。其中记载了牛弘的一段话:“《周官》云‘大司乐成均之法’郑众注云‘均调也，乐师主调其音，’《三礼义宗》称《周官》奏黄钟者用黄钟为调，奏大吕者用大吕为调。奏者，谓堂下四悬。歌者，谓堂上所歌。但一祭之间皆用二调，是知据宫称调，其义一也。明云律吕迭相为宫，各自为调。”另一段记载是:“译遂因其所捻琵琶，弦柱拍饮为均。推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七声，音立一调，故成七调。十二律合八十四调。旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫，应用南吕为商，乃用太簇为商，应用应钟为角，乃取姑洗为角。宫林钟一宫七声，二声并戾。其十一宫七十七音，例皆乘越，莫有通者。”

旋宫、借宫、隔凡、压上、借字、单借、双借、三借、犯苦、甜平、败调、变手调、改弦换调等术语指的是:在旋律运动中，原宫调系统的一个或数个音，被新宫调系统的音所取代，从而使原来互为对立关系的音阶基音和调式基音①;调式骨干音和非骨干音②;调式核心音和呼结音;能动音和性格音等在转化的过程中互易其位。

旋宫交替

当呼句和应句隶属于两个宫调系统，即在旋律运动中出现由呼句的宫调系统向应句的新宫调系统的转化时，就叫做旋宫交替。如:

---

① 在任何一种类型的音阶中，一般都有一个相当于基音分音列(即泛音列)的基音的音，这个音就叫做音阶基音。包括音阶基音在内的音阶各级音都可做为调式核心音，这些调式核心音又叫做调式基音。

② 骨干音是在旋律运动中某些处于重要的(突出的)节奏部位(如板眼第一音)、节拍部位(强拍)、结构部位(如呼、应句的结音)的音。非骨干音则相对地处于次要的节奏、节拍、结构部位。不同的调式有不同的骨干音和非骨干音，它们是确立调式核心音并区别于其它调式的根据。

山东民歌



上例的呼句以 C 宫为音阶基音的自然律四声音阶。应句的开始仍重复呼句开头的旋律片断，第三小节突然出现了从徵到乙①的大跳，使应句向以徵为音阶基音的领域旋宫。

扬州民歌《丰收歌》是一首向上方四度旋宫交替的例子。

丰收歌

扬州民歌



《丰收歌》是一首劳动号子，以短小的对句形式发展。在前面的对句中，旋律是在以宫为音阶基音的宫调系统中发展，在结束句里，出现了凡②，角音消失，从而完成了以凡为宫的旋宫交替。

旋宫移律

旋宫移律是指下面三种情形：第一，音阶基音转移（即旋宫）；第二，调式不变；第三，调式核心音移到新的音律(音高)上去(即移律)。旋宫移律与旋宫交替不同，旋宫交替是乐段内部、乐句之间的旋宫；旋宫移律则是乐段之间的旋宫。如：

太行山小唱



---

① 乙音是工尺谱(上尺工凡六五乙)的第七级音。我们不用变宫，因为在宫商角徵羽这个音名体系里，把七声音阶的第七级音称为变宫，把它看作变音是不合适的。因此我们借用工尺谱中的乙字。

② 凡音是工尺中的第四级的音名，我们不用变徵而用凡，道理同注①。

这首民歌的A段是宫调式。B段的应句向五度旋宫，形成了（徵）宫旋宫交替。值得注意的是，两段应句的（局部）旋律发展互为自由移位的关系，这是旋宫移律的旋律发展的典型现象。这首民歌的宫调布局是: A宫B(徵)宫。

旋宫转调

旋宫转调是指如下两种情形: 第一，以隔凡、双借、三借等旋宫手法使音阶基音转移; 第二，在旋宫的同时伴随着调式基音的转化。如:

采茶



这首民歌的A段呼句在以 ♭B 为音阶基音的领域中，应句出现了 ♭E, D 音消失，音阶基音向四度转移，形成了F(徵)商旋宫交替。B段在新的宫音系中继续发展，在应句中，虽然出现了角，但由于凡音的存在，没有形成旋宫交替，只形成了三分律六声音阶。因此，B段是五六羽。全曲的宫调布局是: A 段 F(徵)商，B 段转调到五六声 C 羽。

旋宫交替、旋宫移律、旋宫转调就其音阶基音的关系而论，可以分为下面几种类型:(一)单借，即两音阶基音相距上下五度的关系;(二)双借，即两音阶基音相距上下大二度的关系;(三)三借，即两音阶基音相距上下小三度的关系;(四)四借，即两音阶基音相距上下大三度的关系; 还可以有相距上下小二度和上下增四(减五)度的宫音关系。下面我们根据民间音乐中存在的宫调关系作一个简单的介绍。

单借旋宫转调

船夫号子

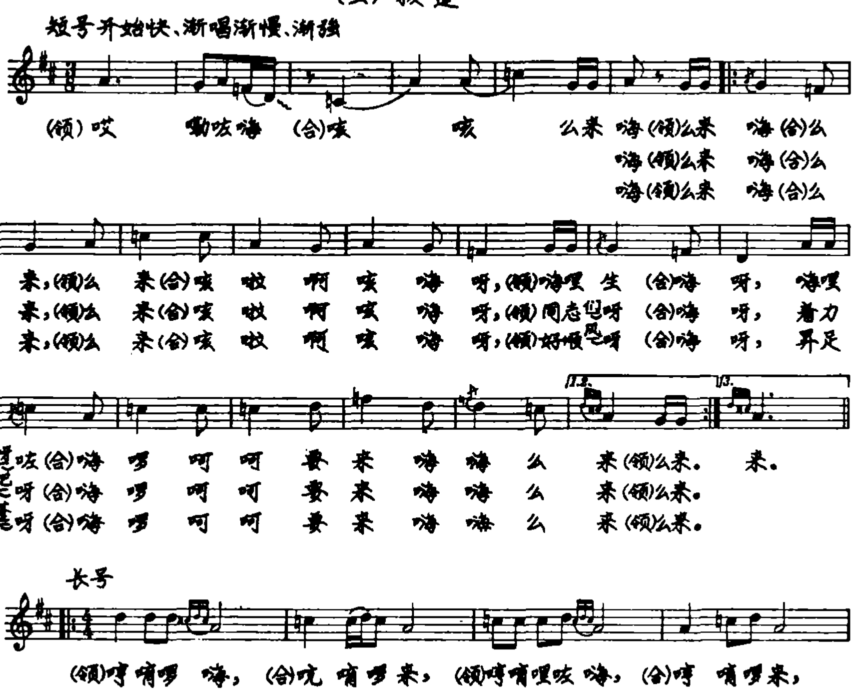
(一)绞锚



(二)撑篙、摇橹


撑篙
摇橹
(领)嗅嗜格囊囊来 (合)战，
(领)嗅外哩嗜吱 么嗜
么嗜吼 么嗜 嗨，么嗜吼 么嗜嗨，么嗜吼，
(合)吼，
(领)嗅外哩格尤吱么 嗜(合)战
么嗜嗨，么嗜 吼，么嗜嗨。
么嗜吼，么嗜
(领)嗅外哩嗜吱 么嗜 吼，
嗨，么嗜吼， 么嗜嗨，么嗜吼， 么嗜嗨，么嗜 吼，么嗜嗨，
(合)众家哩兄弟只管唱起 来，
(领)大家担篙拔蓬(合)战。

(三) 拔蓬


短号开始快、渐唱渐慢、渐强
(领) 哎 嘞吱嗨 (合)咳 咳 么来 嗨(领)么来 嗨(合)么
嗨(领)么来 嗨(合)么
嗨(领)么来 嗨(合)么
来，(领)么 来(合)咳 啦 啊 咳 嗨 呀，(领)嗨哩 生 (合)嗨 呀，
来，(领)么 来(合)咳 啦 啊 咳 嗨 呀，(领)同志们呀 (合)嗨 呀，着力
来，(领)么 来(合)咳 啦 啊 咳 嗨 呀，(领)好嗓子呀 (合)嗨 呀，弄足
吱(合)嗨 啰 呵 呵 要 来 嗨 嗨 么 来(领)么来。 来。
呀(合)嗨 啰 呵 呵 要 来 嗨 嗨 么 来(领)么来。
呀(合)嗨 啰 呵 呵 要 来 嗨 嗨 么 来(领)么来。
长号
(领)哼 啃啰 嗨，(合)吭 啃啰来，(领)哼啃哩吱 嗨，(合)哼 啃啰来，



上例中的四部分之间互为旋宫转调的关系，而它们的内部又有旋宫交替和调式交替。

《绞锚》的音阶基音是D。它的大部分在商调式的领域中(结束前出现了商徵交替)。第二部分《撑篙、摇橹》的音阶基音向下方五度转移。呼句重复一次以后，音阶基音再次向下方五度转移，形成了旋宫交替。最后结束在宫核心音上，从而完成了(一)向(二)的旋宫转调。第三部分《拔篷》(短号)又一次向下方五度旋宫。这一段的内部又有宫角调式交替，最后结束在角调式的核心音上。第四部分《长号》又回到(二)的宫音系统，结束在羽调式。我们看到在《船夫号子》中出现了连续三次向下方五度旋宫，并连续五次转调(或转调交替)，从商调起经过了宫、商、角、徵、羽五个调式，它显示出我国民间音乐旋宫转调的绝妙之所在。

我国各族人民在长期的社会实践中，创造了丰富的音乐艺术财富，对人类音乐文化发展作出了卓越的贡献。就其在宫调思维方面来说，已经达到了极高的境界。双借、三借、四借宫调转化手法就是我国各族劳动人民天才创造的标志。

在我国民间音乐创作中，双借、三借、四借宫调转化手法在广大的地区内得到了高度的发展。这些优秀的民间音乐创作，有的产生在我国西南边远的藏族地区；有的产生在我国北部的蒙古族地区；在汉族地区，从东北的辽宁到西南的四川；从西北的陕西到东南的福建；以及河北、山东、安徽、湖南、青海、山西等地的劳动人民在这方面都有极大的贡献。

双借、三借、四借旋宫手法就其涉及的音乐表演形式的范围来说也是非常广泛的。几乎存在于所有的民间音乐的表演形式中。在民歌、号子、山歌、曲艺、戏曲、器乐领域中得到了高度发展。

下面我们具体地分析民间音乐创作中的双借、三借、四借旋宫手法。

双借旋宫交替 藏族民歌《拉斯拉》是极为罕见五声旋宫交替式的三分律七声音阶的民歌。

它的呼句是以A徵(记谱音)为音阶基音的五声音阶，在应句中以宫、凡代替乙、角，使音阶基音向下方大二度旋宫。见下例:

拉斯拉



双借旋宫离调宫调再现 山西民歌《送鞋子》的第一段是D徵。第二段的呼句以双借手法旋宫离调，即以凡、闰代角、羽。从而使音阶基音向下方大二度转移。第二段的应句又再现第一段的宫调系统。全曲的宫调布局是：A段D徵，B段D(羽)徵。

送鞋子

文水采录



双借旋宫交替、旋宫转调 《小过年》是一个音阶基音向下方大二度旋宫的例子。

小过年



这首民歌的A段从以G为音阶基音的宫音系统向以D为音阶基音的宫音系统转化，形D(徵)宫旋宫交替。B段的音阶基音向下方大二度转移，即旋向C宫。并结束在G徵。两段音阶基音布局是：G—D—C。调式基音是：D(徵)宫——G徵。

在«蹦蹦戏»中有一种«胡胡腔»，其中也有用“双借”手法旋宫的现象。

«湖南花鼓戏»中的“变手调” 在«湖南花鼓戏»中，有一种唱腔叫«宁乡正调»，有的时候根据剧情的需要通过改变伴奏乐器的定弦和旋律的变化发展形成了«宁乡败调»。从«宁乡正调»向«宁乡败调»的发展，在宫调思维方面是经过了极为独特的旋宫转调手法的。

宁乡正调(二流)



宁乡败调



从«宁乡正调»向«宁乡败调»的发展是通过改变乐器的定弦和隔凡两种手法进行旋宫转调的。«宁乡正调»以大筒胡琴为主要伴奏乐器。大筒定re la弦。而«宁乡败调»则改用fa do弦演奏。但由于在旋律运动中出现了隔凡，因此，实际上是用do sol弦演奏。这样，从re la弦改为do sol弦，即以商为宫。也就是说，音阶基音向下方大二度转移了。«湖南花鼓戏»把这种旋宫的方法叫做“变手调”；另一方面，从«宁乡正调»向«宁乡败调»旋宫的同时还伴随着两调式核心音相距小三度的宫徵调式转化。这里的双借中的一借是通过改弦换调的手法完成的；而另一借则是通过隔凡的手法完成的。«宁乡正调»到«宁乡败调»的宫调布局是：C宫旋

宫转调到A徵。

双重双借　在西北民歌《女子担水》中，我们看到了在双重旋宫交替、旋宫转调的宫调布局中，两次运用了双借的手法。

女子担水



上例A段的呼句以C为音阶基音。应句以慢宫为角的手法向五度旋宫。从而形成了A段的G(徵)宫旋宫交替。在B段的呼句中，角音消失了，凡音又出现了，并且在这个乐句的末尾结于闰音，从而完成了双借旋宫，使音阶基音向下方大二度（F）转移。在B段应句中，凡与闰都消失了，出现了角与乙，再一次完成了双借旋宫，使旋律发展回到了A段应句的宫音系统中，从而完成了B段的D(羽)徵旋宫交替。这两次双借旋宫给定首民歌的旋律发展带来了鲜明的色彩对比。

三借——罕见的(宫)羽旋宫交替　在我国民间音乐中，标志着宫调思维高度发展的是三借旋宫手法的运用。它在世界音乐宝库中，占据着极为显要的位置。

如果说在前面我们所举的运用双借手法的民歌中，互相对比的两宫音系统相距大二度的话，那末，在河北民歌《妈妈娘伤心糊涂》中，旋宫交替进一步复杂化了，互相对比的两宫调系统相距小三度。

妈妈娘伤心糊涂



辩证唯物主义认为：一方面物质运动的新形态是作为物质运动的旧形态的对立面而产生的，另一方面物质运动的新形态又必然保留着物质运动旧形态中的一些因素。

和«送鞋子»相反，在«妈妈娘伤心糊涂»中，呼句(第一、二乐句)是以C为音阶基音的三分律五声音阶；而在应句(第三乐句)则以降角、凡、闰取代了商、角、羽，从而完成了音阶基音及其整个宫调系统向小三度的转移。这样，在互相对立的两宫调系统中，体现对立物内在联系的共同因素(宫、徵)劣于对立因素（降角、凡、闰)。在这里，呼句中的音阶基音宫，在应句中向着异基音降角转移。形成了罕见的五声C(宫)羽旋宫交替。

我们在山东民歌里看到了一首凝结着劳动人民高度智慧的艺术珍品«网号子»。

网号子



«网号子»的呼句（重复一次）是以C为音阶基音的自然律四声音阶(升凡是变音)。应句突然出现降角，接着又出现了凡与闰，而呼句中的角却消失了。被保留下来的音有宫、徵、商。从而完成了音阶基音向上方小三度的转移。

这里特别值得注意的是，这首号子最后并没有结束在羽核心音上，而是结束在五度能动音上，形成了调式扩张。这个五度能动音对于呼应句隶属于两个宫音系的宫羽两个调式是共同的。而«网号子»就是以这个共同的能动音开始和结束的。这就为«网号子»的反复演唱以及互为小三度(大六度)关系的宫调系统的反复转化创造了条件。我们知道，劳动号子一般都是在劳动过程中配合劳动反复演唱的。因此，«网号子»不但为我们提供了音阶基音在一定的条件下向小三度转化的范例；而且还为我们提供了音阶基音向大六度转化，即互为小三度(大六度）关系的两宫调系统的转化和再现的令人信服的典范。这一得到高度发展的宫调思维形态是极为珍贵的。在世界音乐宝库中，作为我国劳动人民的天才的创造和崇高的智慧的结晶，作为宫调思维领域中的珍品，是当之无愧的。

三借旋宫移律 安徽民歌«吴店山歌»是以三借手法旋宫移律的范例。

吴店山歌



这首山歌的第一部分以 F 为音阶基音。第二部分以三借的旋宫手法使音阶基音以及整个宫调系统向上方小三度 ♭A 转移。旋宫后调式不变。

《四川扬琴》中的犯苦与甜平 在《四川扬琴》音乐中，我们看到了双借、三借得到更加高度的发展，在《一字》唱腔中，先后用双借、三借和单借旋宫手法形成极为复杂、生动的双重旋宫交替、旋宫转调。

一 字





《一字》唱腔开始的过门是在以 ♭B 为音阶基音的三分律五声音的领域里。到了犯苦（第六小节）突然以双借的手法使音阶基音向下方大二度 ♭A 转移，并结束在羽核心音上。因此，《一字》的第一部分形成了五声（徵）羽旋宫交替。接下去是回甜平，唱腔里突然出现了角音，

而这个角音又是从犯苦的核心音向上跨越大六度并以闯入的方式突然出现的。因此，它给人以强烈的离宫的信号。接着，旋律进入了以徵为音阶基音的三分律五声音阶的领域中，即以犯苦的羽(♭B)为宫。

这里的三借与«网号子»不同，«一字»中的三借是以乙取代宫、以升宫取代商、以升凡取代徵，保留的是羽、角两个音。如果说，在«网号子»的新过程中，体现质的飞跃的三个音都是基于旧过程中的音上移小二度(商到降角、角到凡、羽到闰)而产生的话；那末，在«一字»的新过程中，体现这个突变的三个音，则都是基于旧过程中的音下移小二度(宫到乙、商到升宫、徵到升凡)而产生的。另一方面，如果说，在«网号子»的新过程中，体现对立物内在联系的共同因素的音是宫调式类型的主要调式宫调式的核心音与五度能动音，或者说，互为对立的两宫调系统的转化是以宫、徵为"轴"的话；那末，在«一字»的新过程中，体现对立物内在联系的共同因素的音则是羽调式类型的主要调式羽调式的核心音和五度能动音，或者说，互为对立的两宫调系统的转化是以羽、角为"轴"的。第三，如果说，在«网号子»的新过程中的音阶基音是旧过程的宫调系统以外的"异基音"降角的话；那末，在«一字»的新过程中的音阶基音，则是旧过程的宫调系统中的"异基音"羽。

«一字»唱腔经过双借、三借、单借三次旋宫，转回原宫音系统，从而形成了复杂的双重旋宫交替、旋宫转调的宫调布局，它标志着我国民间音乐在宫调思维方面得到了高度的发展。

在藏族民间戏曲«藏戏»«嘎拉翁布»中，我们看到了极为罕见的以四借手法旋宫转调的范例。

嘎拉翁布

藏戏





上例的第一部分是以C为音阶基音的三分律七声宫调式。第一部分结束后，帮腔从宫核心音下滑至升徵音，发出了旋宫的“信号”。第二部分就从这个升徵开始，在旋律运动中继升徵后又出现了升宫，接着在第十五小节出人意外的出现了升羽、升乙、升角，给人感觉进入了以升宫为音阶基音的宫调系统。但这只是局部地、暂时地“离宫”现象，没有在进一步的旋律运动中，巩固这个宫调系统。接下去，乙、角、羽都还原了，应句确立了以E为音阶基音的 #C 羽调。

这里有三个问题需要进一步说明：第一，B段是以A段的角为宫。这个角是建立在三分律基础上的音。它与自然律的角在音高上差一个普通音差（即廿二音分）。这两个律制的角，是在人的音乐听觉区域性的阈限之内的。因此，在一定的条件下，即在以宫为音阶基音的宫调系统中，被感知为同音。而在另一一定条件下，即在从以宫为音阶基音向以角为音阶基音转化时，三分律的角音比自然律的角音高出一个普通音差这一情况，就使前者显现出它的“异基音性”来。第二，如果我们再就角与宫两宫音系统的关系来看，体现对立物内在联系的共同因素少于对立因素。在这里，体现两宫音系统对立因素的各有四个音，即在新过程中，以升宫取代宫、以升商取代商、以升凡取代凡、以升徵取代徵。而体现两宫音系统共同因素的音，则只有三个，即羽、角、乙。这是从上面所举的藏戏《嘎拉翁布》中的七声音阶来讲的。必须着重指出的是，在五声音阶中，宫、角两宫音系统的关系又不完全相同。这里，体现两宫音系统的对立因素的音也有四个，即以升宫代替商，以升凡代替徵、以升徵代替羽、以乙代替宫，而体现对立物内在联系的共同因素的音只有一个角。有趣的是：在七声音阶的宫、角两宫音系统的转化中，从宫向角转化时，体现对立因素的四个音都是从宫基音系的音上行小二度完成这个转化的；在五声音阶中，体现对立因素的四个音则都是从宫基音系中的音下行小二度完成这个转化的。第三，在第二乐段的呼句中出现了向升宫的“离宫”。这里，两宫音系相距小二度的“离宫”是在量变、部分质变的飞跃的过程中完成的，即在B段的呼句首先出现了升徵、

升宫两个音，它们与羽、乙形成了以角为音阶基音的片断。然后，在旋律运动中又出现了升羽、升乙和升角，这样，旋律又进入了以升宫为音阶基音的领域。我们看到，从宫向升宫的“离宫”是经过了以角为宫的过渡阶段完成的。它们的宫调关系是；宫一角一升宫。也就是说，在B段，先是以角(E)为宫；然后，再以羽(#C)为宫；最后又以降角(E)为宫。

我们已经在前面的《一字》与《嘎拉翁布》中看到了得到高度发展的宫调布局。在一些大型的民间声乐、器乐曲中，我们还可以看到复杂的旋宫转调和宫调再现的典型，如福建的《南音指谱四十二套名顺序概括歌》就是一首典型的宫调系统的转化和再现的范例。在内蒙的大型民间乐曲《八音》中，我们也可看到更加复杂、生动的宫调布局。《八音》运用了劳动人民创造的旋宫转调的全部最优秀的成果(即压上、双借、三借、四借)；另一方面，《八音》的宫调思维又具有布局的“节奏性”和运动的“螺旋性”的特点。这表现在如下两个方面：第一，简单的旋宫手法与复杂的旋宫手法交替运用。它们的次序是；单借(以徵为宫)——三借(以降角为宫)——单借(以徵为宫)——双借(以商为宫)——单借(以徵为宫)——四借(以降羽为宫)——三借(以羽为宫)。

无论就其宫调思维的丰富性、复杂性或就其宫调布局的“节奏性”、“螺旋性”来讲，都显示出我国劳动人民在民间器乐艺术领域的宫调思维方面所创造的最优秀的成果。它在人类音乐宝库中具有极为重要的位置，是世界音乐文献中放射着夺目的光彩的一页。

通过对双借、三借、四借旋宫手法实例的分析，我们看到，双借可以将音阶基音向上方大二度转移，即以商为宫，如湖南花鼓戏音乐中的《宁乡正调》向《宁乡败调》的宫调转化；也可以将音阶基音向下方大二度转移，即以闰为宫，如山西民歌《送鞋子》B段中的旋宫。三借可以将音阶基音向上方小三度转移，即以降角为宫，如河北民歌《妈妈娘伤心糊涂》与山东民歌《网号子》中的旋宫交替，以及安徽民歌《吴店山歌》中的旋宫移律；也可以将音阶基音向下方小三度转移，即以羽为宫，如《四川扬琴》音乐中的《一字》唱腔从犯苦向甜平的宫调转化。同样、四借可以角为宫，如在藏戏《嘎拉翁布》中所看到的那样；也可以降羽为宫，如在《八音》中所看到的。此外，我们还在《嘎拉翁布》中看到了更复杂的以逐步过渡的方式向上方小二度的旋宫。

这里需要着重指出的是：在双借、三借和四借旋宫手法中，除以商为宫外，其它互为转化关系的两宫音系统都是从音阶基音向“异基音”或具有“异基音性”的新宫音系统的转化。其中以羽为宫、以降角为宫、以降羽为宫是音阶基音向“异基音”系的转化；而以闰为宫和以角为宫则由于人的音乐(音高)的听觉具有区域性这一特殊矛盾在旋宫时被表现为音阶基音向“异基音性”的新宫音系统的转化。这里三分律的角比自然律的角多廿二音分，三分律的闰比自然律的闰多廿七音分。另一方面，在双借、三借、四借旋宫手法中，互相对立的两宫调系统之间，体现对立物的对立因素越多，它们的关系就越远，它们之间的色彩对比就越鲜明；反之，体现对立物内在联系的共同因素越多，它们的关系就越近，它们之间的色彩对比就越清淡。这是旋律运动中的一种辩证关系。从上面所举的双借、三借、四借的民间音乐作品中可以看到，我国各族民间音乐在宫调思维与旋律发展方面早已达到了极高的境界。